

Karsten Garscha

## Hypotexte in *Pantaleón y las visitadoras*

### I

Als *Pantaleón y las visitadoras* 1973 erschien, war die Kritik durchweg schockiert. Was ist nur, so hieß es, in Mario Vargas Llosa, den ehrgeizigen Autor der peruanischen Trilogie, gefahren, daß er mit solch einem Trivialroman aufwartet? Diese Reaktion wiederholte sich 1977 nach der Publikation von *La tía Julia y el escribidor*. Jetzt schien Vargas Llosa endgültig ein Vertreter der "literatura light" geworden zu sein. Während sich die Bewertung von *La tía Julia y el escribidor* mittlerweile deutlich gewandelt hat und dieser Text vielfach interpretiert und so gleichsam konsekriert wurde, steht *Pantaleón y las visitadoras* immer noch im Schatten der anderen Romane.<sup>1</sup>

In der Vortragsreihe "A Writer's Reality", die Vargas Llosa 1991 vor amerikanischen Studenten hielt, sprach er auch über *Pantaleón y las visitadoras*.<sup>2</sup> Er führte da aus, er sei geradezu stolz auf dieses Buch; denn er habe mit ihm eine wichtige Wendung vollzogen. Es sei ihm nämlich mit diesem Text gelungen, den Humor für sein Schreiben zu entdecken und fruchtbar zu machen. In seinen früheren Werken habe er ernste soziale, politische und historische Fragen behandelt; dafür sei der Humor untauglich gewesen. Außerdem habe er *Pantaleón y las visitadoras*

---

<sup>1</sup> Rita Gnutzmann (1998) hat in ihrer vorzüglichen Analyse von *Pantaleón y las visitadoras* gezeigt, wie sorgfältig Vargas Llosa den Roman komponiert und arrangiert hat. Unsere beiden Untersuchungen überschneiden sich über weite Strecken. Sie tun das auch in zeitlicher Hinsicht: Als ich in Berlin vortrug, hatte Frau Gnutzmann ihren Aufsatz längst an *Insula* geschickt; erschienen ist er im Dezember 1998, so daß ich ihn erst nachträglich zur Kenntnis nehmen konnte.

<sup>2</sup> Ich beziehe mich auf die deutsche Ausgabe (Vargas Llosa 1997: 107-130). Auf deutsch heißt dieser Vortrag "Spiel mit Zeit und Sprache – *Der Hauptmann und sein Frauenbataillon*".

mit bisher nicht gekannter spielerischer Leichtigkeit und Begeisterung, ja regelrecht lachend geschrieben. Nachdem Vargas Llosa in *La ciudad y los perros*, in *La casa verde* und in *Conversación en La Catedral* sein Konzept des totalen Romans ausgeführt und die Wirklichkeit Perus beziehungsweise Lateinamerikas als tragische Konstellation gefaßt hat, besinnt er sich in *Pantaleón y las visitadoras* und in *La tía Julia y el escribidor* auf die Möglichkeiten des Komischen, das ja nicht weniger wirkungsvoll sein kann als das Tragische.

Die Gründe für diesen konzeptuellen Wandel liegen auf der Hand. Da ist erstens die Revision der politischen Position, die Vargas Llosa 1971 in der Folge des "caso Padilla" vornimmt. Der Bruch mit Kuba befreit ihn von der Heteronomie marxistischer Denkbahnen, die bekanntlich dem Humor keine Bedeutung beimessen. Zweitens verliert Ende der sechziger und Anfang der siebziger Jahre in den westlichen Ländern der bislang dominante enge Literaturbegriff seine Akzeptanz. Im Zeitalter der sich immer weiter ausbreitenden Massenkultur und Massensliteratur wird der Gegensatz von hoher und trivialer Literatur immer fragwürdiger. Dies gilt natürlich besonders für Lateinamerika. Und so ist es nicht verwunderlich, daß sich viele "seriöse" Schriftsteller fragen, ob denn die Möglichkeiten der in alle Bevölkerungsschichten eindringenden Massensliteratur nicht für die eigene Arbeit genutzt werden könnten. Was die historischen Avantgarden bereits in den zwanziger Jahren postuliert haben, scheint nun realisierbar. Vargas Llosa jedenfalls findet Gefallen an solchen Perspektiven und wagt dieses Experiment. Drittens sieht er sich in seiner Auffassung durch die Beschäftigung mit Flaubert und mit dessen Romanästhetik bestärkt. Nicht zufällig hat er *Pantaleón y las visitadoras* ein Motto aus Flauberts *L'éducation sentimentale* vorangestellt.<sup>3</sup> Und *Madame Bovary* ist einer seiner Lieblingsromane; in seiner Flaubert-Studie, die zwei Jahre nach *Pantaleón y las visitadoras* erscheint, gibt er – neben anderen – dafür folgende Gründe an:

"Una novela ha sido más seductora para mí en la medida en que en ella aparecían, combinadas con pericia en una historia compacta, la rebeldía, la

---

<sup>3</sup> "Il y a des hommes n'ayant pour mission parmi les autres que de servir d'intermédiaires; on les franchit comme des ponts, et l'on va plus loin" (Vargas Llosa 1973: 9).

violencia, el melodrama y el sexo. En otras palabras, la máxima satisfacción que puede producirme una novela es provocar, a lo largo de la lectura, mi admiración por alguna inconformidad, mi cólera por alguna estupidez o injusticia, mi fascinación por esas situaciones de distorsionado dramatismo, de excesiva emocionabilidad que el romanticismo pareció inventar porque usó y abusó de ellas, pero que han existido siempre en la literatura, porque, sin duda, existieron siempre en la realidad, y mi deseo" (Vargas Llosa 1975: 20).

Genau aus diesen Elementen ist auch *Pantaleón y las visitadoras* gebaut. Vargas Llosa probiert mit diesem Roman seine neuen narrativen Vorstellungen aus: Schreibanlaß ist eine reichlich unglaubliche Geschichte von einem Offizier der peruanischen Armee, der eine Prostituiertenkompanie zur Betreuung der im Amazonasgebiet stationierten Einheiten aufgestellt und befehligt haben soll, eine Geschichte, von der er bei seinen Reisen nach Iquitos gehört hat und die sich die Leute dort erzählten, sozusagen ein "fait divers" des mündlichen Nachrichtenaustauschs. Er greift diese Geschichte auf, nimmt sich aber vor, sie so darzustellen, daß sie sich folgerichtig und glaubhaft entwickelt. Er variiert die Realismusproblematik im Sinne der Konfrontation von außerliterarischer und innerliterarischer Wirklichkeit, indem er eine Fiktion – die mündlich kolportierte Geschichte –, so konstruiert, als ließe sie sich zu einem großen Teil durch schriftliche Dokumente bestätigen. Das führt zu einer ähnlich binären, allerdings weniger schematischen Textstruktur wie in *La tía Julia y el escribidor*.

## II

*Pantaleón y las visitadoras* besteht aus zehn durchnummerierten Kapiteln. Kapitel eins, fünf, acht und zehn sind nach dem gleichen Prinzip verschränkter Dialoge gebaut; sie sind die Eckpfeiler einer Konstruktion, in die die übrigen sechs Kapitel eingefügt sind, und zwar so, daß zwischen dem ersten und dem fünften Kapitel drei Abschnitte, zwischen dem fünften und dem achten Kapitel zwei Abschnitte und dem achten und zehnten Kapitel ein Abschnitt eingepaßt sind. Da die Dialog-Kapitel der Mündlichkeit, die übrigen Kapitel überwiegend der Schriftlichkeit – sie enthalten militärische Berichte, Anweisungen, Befehle,

Briefe, Zeitungsartikel, Traumprotokolle – zuzurechnen sind, signalisiert diese Anordnung eine zunehmende Beschleunigung und Dramatisierung. Wir haben es mit einer linear aufgebauten Handlung zu tun, die nach einer breiten und langsamen Expositionsphase immer rascher auf den Höhepunkt zueilt. Betrachten wir die verschiedenen Textsorten nun etwas genauer.

Eindeutig mündlicher Rede zuzuordnen sind die pluralischen Dialoge der vier Eckkapitel des Textes. In seinem Vortrag über *Pantaleón y las visitadoras* berichtet Vargas Llosa, er habe ursprünglich den gesamten Roman in Dialogform geplant. Freilich sollte dies kein realistischer, sondern ein künstlich verschachtelter Dialog sein.<sup>4</sup> Eine solche fingierte Mündlichkeit, die zugleich unmittelbare sprachliche Authentizität und narrative Artifizialität suggeriert, kennen wir bereits aus *La casa verde*. Mit einer Art Teleskoptechnik gelingt es dort Vargas Llosa, Dialogsituationen, die auf unterschiedlichen Zeitebenen angesiedelt sind, ineinander zu verschachteln (caja-china-Effekt) und so den Eindruck zeitlicher Tiefe und Mehrschichtigkeit zu erzeugen (Scheerer 1991: 52–55). Diese Technik erfordert vom Leser hohe Konzentration, setzt die Fähigkeit zu polyphoner oder paradigmatischer Lektüre voraus.

In *Pantaleón y las visitadoras* variiert Vargas Llosa diese Struktur, indem er nicht zeitliche Tiefe, sondern räumliche Breite über den pluralischen Dialog aufbaut, während die Handlung in der Zeit linear fortschreitet. Das erlaubt dem Erzähler, eine große Zahl von Personen und eine Fülle von Handlungselementen fast gleichzeitig einzuführen, dem Text ein ganz anderes Tempo als in *La casa verde* zu geben, Spannung zu erzeugen, den Ablauf der Ereignisse zu rafften und zu dramatisieren. Zwar muß sich der Leser auch hier konzentrieren, doch es gelingt ihm mühelos, den Überblick zu behalten und zügig in der Lektüre voranzu-

---

<sup>4</sup> “Mir schwebte vor, eine Geschichte zu schreiben, die nur ein Gespräch sein würde, ein einziger Dialog, ein sehr langer Dialog und natürlich mit unterschiedlichen Charakteristika. Meine Idee war nicht ein realistischer Dialog, sondern einer, den man Plural-Dialog nennen könnte, ein Dialog, der durch keinerlei Rücksichten auf Zeit und Raum eingegrenzt würde. Er könnte frei in der Zeit hin und her bewegt werden, den Leser von der Gegenwart in die Zukunft oder in die Vergangenheit führen und wieder zurück in die Gegenwart, und das ohne Aufenthalt, ohne dem Leser die Möglichkeit zu geben, sich diesen Zeitwechsellern rational anzupassen” (Vargas Llosa 1997: 116–117).

schreiten. Zudem wird er vom Erzähler peu à peu mit dem Verfahren vertraut gemacht. Das wird besonders anschaulich bei einem weiteren technischen Mittel, dessen sich Vargas Llosa in *Pantaleón y las visitadoras* bedient. In Dialogpartien müssen die unterschiedlichen Sprecher durch Szenenanweisungen (acotaciones) markiert werden. Er nutzt diese Sprecherbezeichnungen, um sie mit asyndetisch verbundenen und zunehmend gehäuften Handlungsteilen zu verknüpfen, so daß diese von Vargas Llosa als "tote Sprache" (lenguaje muerto) bezeichneten Textelemente eine tragende Funktion erhalten, da sie, wenn auch nur stichwortartig, den Text ununterbrochen um zusätzliche Szenen erweitern, deren mehr oder minder breite und farbige Ausführung von der Phantasie und Kreativität des Lesers abhängt. Zu Beginn des Romans umfassen diese "acotaciones" nur wenige Wörter, am Schluß übertreffen sie an Umfang bei weitem die in direkter Rede ausgeführten Parteien, wie der Beginn des letzten Kapitels zeigt:

"–Ah, ya estás levantado, hijito –pasa la noche sobresaltada, en su sueño una cucaracha es comida por un ratón que es comido por un gato que es comido por un lagarto que es comido por un jaguar que es crucificado y cuyos despojos devoran cucarachas, se levanta al amanecer, pasea por la sala a oscuras retorciéndose las manos, cuando oye seis campanadas toca el dormitorio la señora Leonor–. Cómo ¿te has puesto el uniforme otra vez?

–Todo Iquitos me ha visto uniformado, mamá –comprueba que la guerrera se ha desteñido y que le baila el pantalón, se mira en distintas poses en el espejo y se llena de melancolía Pantita–. No tiene sentido continuar con esta mentira del señor Pantoja" (Vargas Llosa 1973: 277).<sup>5</sup>

Vargas Llosa baut hier selbstredend auf einer langen literarischen Tradition auf, die zurückreicht bis zur *Lozana andaluza* des Francisco Delicado, zu den Briefromanen des 17. und 18. Jahrhunderts, zu Diderots Dialogen, und die im zwanzigsten Jahrhundert zahllose Beispiele für die Verwendung gesprochener Sprache in Erzähltexten und für das Experimentieren mit Simultantechniken aufweisen kann. Es liegt auf der Hand, daß Vargas Llosa sich auch an Verfahren des Films inspiriert, an den

---

<sup>5</sup> Zur Analyse der "acotaciones" siehe vor allem Gnutzmann (1998: 14-15) und Lichtblau (1994).

Möglichkeiten von Aus-, Ein- und Überblendungen oder an dem Einsatz einer kommentierenden Stimme aus dem Off.

### III

Der Beweglichkeit, Lebendigkeit und Vielstimmigkeit der Dialogkapitel stellt Vargas Llosa kontrapunktisch Kapitel gegenüber, die ausgefüllt sind mit Texten, die von den rigidesten Formen der Schriftlichkeit bestimmt sind. Es handelt sich um militärische Texte, um Berichte, Planungen, Statistiken, Anweisungen, Befehle. Solche Texte zu verfassen, hat Vargas Llosa ohne Zweifel bereits gelernt, als er von 1950 bis 1952 Schüler der Kadettenanstalt Leoncio Prado in Lima war; denn nichts wird Rekruten und Kadetten so sehr eingebleut wie die eindeutige Sprachverwendung, angefangen bei der einfachen Zielansprache bis hin zum ausführlichen Bericht. Erreicht werden soll dabei absolute Präzision und Konzision: Alles Notwendige muß gesagt, alles Überflüssige unterdrückt werden. Diese Texte charakterisiert eine möglichst nominale Wortfolge, gespickt mit Termini technici, mit Daten, Zahlen und Fakten; sie sollen objektiv, unpersönlich, abstrakt und so schematisch aufgebaut sein wie ein Formular. Ist schon die vollkommene Beherrschung der Formularensprache der Traum eines jeden Bürokraten, so findet sich bei den Streitkräften aller Länder noch eine Spezies, die dieses Ideal potenziert und zum totalen Perfektionismus treibt. Gemeint sind die Bürokraten unter den Militärs, die Quartiermeister, Verwalter und Logistiker. Solch einen fanatischen Bürokraten, der sich mit jedem Auftrag uneingeschränkt identifiziert, jedem Befehl, selbst wenn er seinen Sinn nicht begreift, bedingungslos gehorcht und ihn mit äußerstem Einsatz ausführt, solch einen militärischen Fachidioten und Perfektionisten hat sich Vargas Llosa zum Protagonisten von *Pantaleón y las visitadoras* gewählt.<sup>6</sup> Der Hauptmann Pantoja mit dem beziehungsreichen Vornamen Panta-

---

<sup>6</sup> Pantaleón wird von seiner Frau folgendermaßen charakterisiert: "Tú sabes lo cumplidor y maniático que es Panta con su trabajo; se toma todo lo que le mandan tan a pecho que no duerme ni come ni vive hasta que lo termina" (Vargas Llosa 1973: 67).

león<sup>7</sup> – man denkt ebenso an die Witzfiguren der *Commedia dell'arte* (Pantalone und Matamoros) wie an den Pédant, die Karikatur des borierten Akademikers im französischen Theater des 17. Jahrhunderts –, ist eine tragikomische Gestalt: Zum einen ist sie in ihrem Perfektionismus karikaturhaft überzeichnet, zum anderen aber trägt sie Züge einer geradezu rührenden Fürsorglichkeit für die Untergebenen (die Prostituierten). Bedingt ist dieses menschliche Mitgefühl durch die Liebe, in der Pantaleón zu einer der Truppenbetreuerinnen, der "schönen Brasilianerin", entbrennt.

Das Militär ist bekanntlich ein zentrales Thema im Romanwerk von Vargas Llosa, angefangen mit *La ciudad y los perros* und *La casa verde* bis zu *La guerra del fin del mundo* und *Lituma en los Andes*. Einerseits ist Vargas Llosa zutiefst davon überzeugt, daß eines der Grundübel Perus und Lateinamerikas darin gründet, daß das Militär gar nicht oder nur unvollständig von der Politik kontrolliert wird, andererseits unterstreicht er, wie sehr militärisches Denken und militärische Erziehung die Soldaten instrumentalisieren und ihrer menschlichen Würde berauben. *Pantaleón y las visitadoras* ist gleichsam die Vorform von *La guerra del fin del mundo*; denn in beiden Romanen wird militärischer mit religiösem Fanatismus konfrontiert. Es prallen zwei Organisationen aufeinander, deren totalitäre Denkweise und hierarchische Struktur unvereinbar sind und nur zum Krieg führen können. Pantaleóns Vision zielt darauf, seinen "Servicio de Visitadoras" auf das ganze Land auszudehnen; dasselbe Ziel verfolgt der Hermano Francisco mit seiner "Hermanidad del Arca". In *Pantaleón y las visitadoras* ist der Krieg zwischen den beiden Gemeinschaften eine Farce und die Zahl der Opfer bleibt gering; in *La guerra del fin del mundo* erfaßt diese Konfrontation ein ganzes Land, führt zu großen Verlusten an Menschenleben und bezweckt die grundsätzliche, kritische Analyse totalitären Denkens. In *Pantaleón y las visitadoras* geht es Vargas Llosa hauptsächlich um das Militär in Peru und Lateinamerika, in *La guerra del fin del mundo* um die Kritik am Marxismus (lateinamerikanischer Schriftsteller und Intellektueller) und am religiösen Fundamentalismus (islamistischer Prägung).

---

<sup>7</sup> Zur Namensgebung in *Pantaleón y las visitadoras* vgl. Gnutzmann (1998: 16).

Die Parodien militärischer Texte, mit denen Vargas Llosa *Pantaleón y las visitadoras* garniert, amüsieren durch den eklatanten Kontrast zwischen Inhalt und Form. Was nämlich eigentlich für bedrohliche und die Sicherheit des Staates gefährdende Situationen gedacht ist, findet hier Anwendung auf eine ebenso unglaubliche wie absurde Aktion. Damit spielt Vargas Llosa – ähnlich wie kurz später in *La tía Julia y el escribidor* – mit den Begriffen und Vorstellungen von Wahrheit und Fiktion. Die militärischen Texte sollen die Essenz der Wirklichkeit enthalten, bestimmt für die Akten und Ordner der Archive und Registraturen. Angewandt werden sie auf einen Bereich, der eher der Inbegriff ist von Unordnung, Gesetzlosigkeit, Unsittlichkeit und Chaos. Dieses Spiel mit Dokumenten als scheinbaren Belegen für die Authentizität eines Textes und seines Wirklichkeitsbezugs übernimmt Vargas Llosa von den historischen Avantgarden. Ob er damit zugleich auf die seit den sechziger, vor allem aber seit Anfang der siebziger Jahre grassierende Mode des neuen Realismus testimonialer Literatur zielt, sei dahingestellt. Eines ist jedenfalls klar: Diese Form militärisch-bürokratischer Ausdrucksweise offenbart die Gefahren, die von der Realitätsferne eindimensionaler Denkformen und Kommandostrukturen ausgehen; denn im Konfliktfall wird ein so geartetes Militär immer versuchen, sich die Realität mit Gewalt anzupassen. Den tragikomischen Beweis liefert Pantaleón selbst, dessen militärisch konsequentes Planen und Agieren ihn schließlich zu vollständigem Realitätsverlust führen. Allerdings kann er den Konflikt nicht gänzlich verdrängen, denn er leidet unter schrecklichen Alpträumen.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Drei dieser "pesadillas" (Vargas Llosa 1973: 53-58, 79-84 und 205-210) werden in *Pantaleón y las visitadoras* wiedergegeben. Sie sind eine Mischung aus militärischem Diskurs und aus der klischeehaften, melodramatischen Ausdrucksweise, die die weiter unten beschriebenen Diskurse der Kirche, der Medien und der Intellektuellen ausmachen. Selbst in der Traumsprache manifestiert sich die starre Denkweise des Offiziers.



## IV

Neben den pluralen Dialogen, die sich an der Mündlichkeit orientieren, und den der Schriftlichkeit verpflichteten militärischen Texten findet sich in *Pantaleón y las visitadoras* ein dritter großer Block von Textsorten ambivalenten Charakters: private Briefe, Radiosendungen, Zeitungsartikel und religiöse Texte (Predigt, Brief). Gemeinsam ist ihnen das Changieren zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit.

*Pantaleón y las visitadoras* enthält vier Briefe; zwei davon sind privater Natur, einer ist dem journalistischen, ein weiterer dem religiösen Diskurs zuzurechnen. Mit den beiden privaten Briefen integriert Vargas Llosa in den Hypertext seines Romans ein weiteres polyphones Element. Schon in der Frühen Neuzeit ist der Brief ein wesentlicher Bestandteil des zunächst novellenartig zusammengesetzten Romans, bis er im 17. und 18. Jahrhundert die Gattung regelrecht dominiert, da er auf kunstvolle Art mehrfache Perspektivierung, unterschiedliche kulturelle Horizonte und heterogene sprachliche Register vereinen kann. Auch wenn Vargas Llosa in seiner peruanischen Trilogie noch dem Lukács'schen Konzept des totalen Romans anhängt, parzelliert er auch dort schon die Textstruktur auf vielfache Weise. In *Pantaleón y las visitadoras* markiert er diese Fragmentierung ausdrücklich, verknüpft aber die einzelnen Textsorten über die Opposition Mündlichkeit/Schriftlichkeit und über gemeinsame Diskurse miteinander.

Werfen wir einen Blick auf die beiden privaten Briefe. Der erste eröffnet das dritte Kapitel. Er enthält einen ausführlichen Bericht, den Pantaleóns Frau Pochita an ihre Schwester Chichi nach Lima schickt. Den zweiten Brief richtet Maclovia, eine der "Visitadoras", an eben diese Pochita, nachdem sie aus dem Betreuungsdienst entlassen wurde (6. Kapitel). Beiden Briefen gemeinsam ist die Form der fingierten umgangssprachlichen Mündlichkeit, bestehend aus Sätzen mit vielen Einschüben, Klammern und Anakoluthen, aus verniedlichenden Formen und orthographischen Fehlern, die sich aus der mündlichen Sprechweise erklären, so wie jemand daherplappert, der ungebildet (Pochita) oder illetriert (Maclovia) ist. Es sollen der Eindruck unmittelbarer Spontaneität erzielt und zugleich die vollständig stereotypisierten Wahrnehmungsmuster bloßgelegt werden, mit denen etwa Pochita die ihr fremde Wirklichkeit des Amazonasgebiets mit der Garnisonsstadt Iquitos erfaßt. Ein

Klischee reiht sich an das andere, und die Referenzen stammen allesamt aus dem Bereich der kommerziellen Massenkultur (Film, Radioteatros). Auch hier trägt Vargas Llosa dick auf, um die Naivität und die melodramatische Kitschigkeit der holden Weiblichkeit aus der peruanischen Mittelklasse zu verspotten. Ein amüsanter Kontrast zu seinen militärsprachliche Karikaturen!

Der anonyme Brief (6. Kapitel) stammt fraglos aus der Feder des Radiojournalisten Germán Láudano Rosales, genannt "el Sinchi", der allabendlich um 18.00 Uhr die Hörer von "Radio Amazonas" mit der halbstündigen aktuellen Magazinsendung "La voz del Sinchi" beglückt. Dieser Repräsentant des Rundfunks in der "Amazonía Peruana" ist ein früher Verwandter des "escribidor" Pedro Camacho aus *La tía Julia y el escribidor*. Beide beherrschen auf geradezu perfekte Art die Regeln der klassischen spanischen Prosodie. Sie schreiben und deklamieren Texte, die allen Gesetzen der eleganten Rhetorik entsprechen, wo jedes Substantiv mit einem volltönenden und passenden Adjektiv geschmückt ist, die Verben durch klingende Adverbien ergänzt werden, alle Kniffe der steigenden oder fallenden Aufzählung – meist im Dreierhythmus – Anwendung finden und der Zuhörer bezaubert ist von der verführerischen Schönheit der Sprache. Es ist so recht der hohe, pathetische und emphatische Diskurs, den Akademiker, Politiker und eben auch Journalisten in Lateinamerika selbst heute noch pflegen, wohl wissend, daß er mit der Wahrheit nichts zu schaffen hat. Zitieren wir exempli gratia die "Anmoderation" des Sinchi:

"Muy buenas tardes, queridos y distinguidos radioescuchas. Aquí me tienen una vez más en las ondas de Radio Amazonas, la primera emisora del Oriente Peruano, para llevar al hombre de la urbe cosmopolita y a la mujer de la lejana tribu que da sus primeros pasos por las rutas de la civilización, al próspero comerciante y al humilde agricultor de la solitaria tahuampa, es decir a todos los que luchan y trabajan por el progreso de nuestra indomable Amazonía, treinta minutos de amistad, de esparcimiento, de revelaciones confidenciales y alturados debates, reportajes que causan sensación y noticias que hacen historia, desde Iquitos, faro de peruanidad engastado en el inmenso verdor de nuestra selva" (Vargas Llosa 1973: 181-182).

Natürlich übertreibt Vargas Llosa auch hier wieder gewaltig. Und so wird aus der Nachrichtensendung des "Sinchi" unversehens das Melodram einer Radionovela des Pedro Camacho. Von der Sache her ist diese

Gleichsetzung gerechtfertigt, da unser Journalist zwar eine sprachliche Technik beherrscht, sonst aber mit dem beruflichen Ethos seiner Zunft nichts im Sinn hat. Nachrichten, Meinungen und Wertungen gehen hier kunterbunt durcheinander; nicht auf die Wahrheit, sondern auf die Wirkung kommt es an. Vargas Llosa, der die lateinamerikanische Medienwirklichkeit aus eigener Erfahrung ja bestens kennt, nutzt auch hier sein Talent zum Pastiche und zur Karikatur, um die Lügenstruktur der öffentlichen Rede zu denunzieren. Interessant ist, daß sich die Rhetorik der gesprochenen Rede von der der geschriebenen so gut wie nicht unterscheidet. Die Sprache aller Medien ist klischeehaft, aufgeblasen, rhetorisiert, melodramatisch, wirklichkeitsfern und verlogen, so lautet die Botschaft.

Parallel zum siebten Kapitel, das eine komplette Sendung von "Radio Amazonas" enthält, offeriert uns das neunte Kapitel die Lektüre der Sondernummer vom 5.1. 1959 der Zeitung "El Oriente", ergänzt um weitere wichtige Artikel desselben Blattes. Da wird zunächst vom Begräbnis der Brasilianerin berichtet, dann Pantaleóns Grabrede im Wortlaut gedruckt; darauf folgt ein Artikel über die Ermordung der "Visitadora", ergänzt um ihre Biographie. Sodann bringt "El Oriente" einen offenen Brief des Hermano Francisco, in dem dieser jede Verantwortung seiner Bruderschaft am Tod der Brasilianerin, die zu seinen Anhängern gehörte, entschieden dementiert. In einem Leitartikel protestiert "El Oriente" danach gegen die Befragung des Direktors der Zeitung durch die Polizei, um von ihm den Aufenthaltsort von Bruder Francisco zu erfahren: Dies sei ein gravierender Verstoß gegen die Pressefreiheit. Das Kapitel schließt mit einem Bericht über die Bestrafung der Mörder: Sie würden nicht vor ein Militärgericht gestellt, da der "Servicio de Visitadoras" keine militärische Einrichtung sei. Alle diese Beiträge könnten auch aus der Feder des "Sinchi" stammen, sie sind von eben demselben emphatischen und rhetorischen Diskurs getragen wie die Sendungen von "Radio Amazonas". Zitieren wir als Beispiel einen Abschnitt aus dem Leben der "schönen Brasilianerin":

"Luego de esta precoz y desdichada aventura sentimental, Olga Arellano Rosaura empezó a rodar por la pendiente de las malas costumbres y la vida airada, para la que incuestionablemente la ayudaban sus encantos físicos y su gran simpatía. Es así que, desde esa época, fue habitual distinguir su bella silueta en los lugares nocturnos de Iquitos, como el 'Mao Mao', 'La

Selva' y el desaparecido antro 'El Vergel Florido', que las autoridades debieron cerrar en su día por haberse comprobado que el citado bar, haciendo honor a su nombre, era una casa de citas donde perdían la virtud, de cuatro a siete de la tarde, alumnas de los colegios secundarios de Iquitos" (Vargas Llosa 1973: 268).

Für Vargas Llosa ist dieser journalistische Diskurs in der Presse und im Rundfunk ebenso provinziell und hinterwäldlerisch wie verblasen, rückständig und unwahrhaftig. Er zielt damit ganz generell auf den intellektuellen Konformismus der veröffentlichten Meinung in Lateinamerika. In *La guerra del fin del mundo* wird er diese Kritik heftig zuspitzen: Dort richtet sie sich gegen die lateinamerikanischen Intellektuellen insgesamt, die, wie er meint, in ihrer ideologischen (d. h. marxistischen) Verblendung genauso blind der Wirklichkeit begegnen wie Pantaleón und die Militärs. Auch sie sind im Grunde dogmatische Fanatiker.

In diesen Reigen gehört mit vollem Recht der Anführer der "Hermanidad del Arca". Seine Sprache ist ebenso gestanzt, ritualisiert und emphatisch wie die der Journalisten. Auch sie wird zum Instrument einer starren, dogmatischen und manichäischen Weltanschauung, die die Menschen in die Irre und, im Namen Gottes, zu barbarischen Grausamkeiten treibt. Vargas Llosa karikiert auch hier mit sarkastischem Spott einen religiösen Diskurs, der nach seiner Überzeugung für den traditionellen katholischen Klerus in Lateinamerika charakteristisch war und im ausgehenden zwanzigsten Jahrhundert wieder aufersteht in den Sprach- und Denkformen des religiösen Fundamentalismus, vertreten durch christliche Sekten oder den politischen Islamismus. Hier ein Ausschnitt aus dem Brief des Bruders Francisco an die Zeitung "El Oriente":

"Desde mi apartado refugio donde sobrellevo la CRUZ que el Señor ha querido destinarme, en su generosa e infinita sabiduría, manteniéndome lejos de las manos impías que no pueden ni podrán nunca atraparme ni alejarme del pueblo creyente, santo, BUENO, de las Hermanas y los Hermanos, unidos en cópula divina en el amor a Dios y en el odio al MALO, levanto mi mano y, moviéndola enérgicamente de izquierda a derecha y de derecha a izquierda, digo, acompañando el grito al gesto, ¡NO! [...]" (Vargas Llosa 1973: 271).

Vargas Llosa verurteilt die Repräsentanten von Kirche und Religion nicht weniger scharf als die Militärs. In *La casa verde* arbeiten sie

Hand in Hand bei der als Zivilisierung und Missionierung getarnten Unterdrückung und Ausbeutung der Indianer in der peruanischen Selva. In *La tía Julia y el escribidor* (Kapitel 14) verhöhnt er die Theologie der Befreiung durch die Karikatur eines Armenpriesters, der eine “filosofía de la prédica armada” vertritt und sich – wie einst Don Camillo mit Peppone – mit einem Betrüger namens Jaime Concha (einem Namensvetter des bekannten chilenischen Literaturwissenschaftlers) prügelt. *La guerra del fin del mundo* ist eine totale Abrechnung sowohl mit dem Militär als auch mit dem “Fanático Antonio Concheiro” und seinen irregeleiteten Anhängern. In *Historia de Mayta* radikalisiert er die Kritik an der Theologie der Befreiung, indem er sie direkt verantwortlich macht für die Verbrechen des Sendero Luminoso und seiner revolutionären Vorläufer; er polemisiert gegen Gustavo Gutiérrez, Ivan Illich und Ernesto Cardenal.<sup>9</sup> Ein Besuch im “Museo de la Inquisición” in Lima dient schließlich als Anlaß für eine heftige Invektive gegen “la todopoderosa institución guardiana durante tres siglos de la ortodoxia católica en el Perú y en Sudamérica” (Vargas Llosa 1984: 120); es heißt da:

“Pensó: ‘Es un museo que vale la pena.’ Instructivo, fascinante. Condensada en unas cuantas imágenes y objetos efectistas, hay en él un ingrediente esencial, invariable, de la historia de este país, desde sus tiempos más remotos: la violencia. La moral y la física, la nacida del fanatismo y la intransigencia, de la ideología, de la corrupción y de la estupidez que han acompañado siempre al poder entre nosotros, y esa violencia sucia, menuda, canalla, vengativa, interesada, parásita de la otra. Es bueno venir aquí, a este Museo, para comprobar cómo hemos llegado hasta lo que somos hoy, por qué estamos como estamos” (Vargas Llosa 1984: 123-124).

---

<sup>9</sup> (Vargas Llosa 1984: 61-92). Über einen Auftritt Ernesto Cardenals in Lima liest man da: “Apareció disfrazado de Che Guevara y respondió, en el coloquio, a la demagogia de unos provocadores del auditorio con más demagogia todavía de la que ellos querían oír. Hizo y dijo todo lo que hacía falta para merecer la aprobación y el aplauso de los más recalcitrantes: no había ninguna diferencia entre el Reino de Dios y la sociedad comunista; la Iglesia se había hecho una puta, pero gracias a la revolución volvería a ser pura, como lo estaba volviendo a ser en Cuba ahora; el Vaticano, cueva de capitalistas que siempre había defendido a los poderosos, era ahora sirviente del Pentágono [...]” (Vargas Llosa 1984: 91-92).

Das Militär, die Kirche, die Presse und die Intellektuellen, alle verraten ihre bornierte, dogmatische und fanatische Denkweise durch ihre starre, klischeehafte und tote Sprache, gleichgültig, ob sie sprechen oder schreiben.

*Pantaleón y las visitadoras* ist ein experimentell geschriebener, wiewohl sorgfältig komponierter Roman. Vargas Llosa betätigt sich aus dem Hintergrund als Arrangeur eines Hypertextes, den er aus Hypotexten unterschiedlicher Qualität zusammensetzt. Er jongliert mit den Möglichkeiten der Mündlichkeit und der Schriftlichkeit, alterniert komplizierte Mehrfachdialoge mit fingierten Dokumenten und treibt sein Spiel mit den Techniken der Schemaliteratur. Damit erreicht er die Entlarvung des omnipräsenten klischeehaften Denkens, Sprechens und Schreibens und denunziert einen gefährlichen Mangel an kritischer Reflexion. Darin sieht er die atavistischen Wurzeln der miserablen Wirklichkeit Lateinamerikas, für die er die Eliten in ihrer Gesamtheit verantwortlich macht: Politiker, Militärs, Priester, Intellektuelle und Journalisten. Was er später in *La guerra del fin del mundo* als Katastrophe ausmalen wird, skizziert er hier mit leichter Hand als das Melodram eines Radioteatros aus der exotisch-fernen peruanischen Selva.

## Bibliographie

- Castro-Klarén, Sara (1979): "Humor y clase en *Pantaleón y las visitadoras*", in: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* V, 9 (Lima): 105-118.
- Coddou, Marcelo (1975): "Proposiciones para una consideración crítica del lenguaje narrativo de *Pantaleón y las visitadoras*", in: *Nueva Narrativa Hispanoamericana* 5 (New York): 137-157.
- Dauster, Frank (1980): "Pantaleón and Tirant. Points of Contact", in: *Hispanic Review* 48 (Philadelphia): 269-285.
- Galaz-Vivar Welden, Alicia (1994): "*Pantaleón y las visitadoras* o la ironía tragicómica del pequeño teatro del mundo", in: Ana María Hernández de López (Hrsg.): *Mario Vargas Llosa: Opera Omnia*, Madrid: Pliegos: 231-253.
- Garscha, Karsten (1990): "Die Auseinandersetzung mit der kommerziellen Massenkultur im lateinamerikanischen Gegenwartsroman, gezeigt am Beispiel von Mario Vargas Llosa", in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin* 39/5 (Berlin): 461-465.
- Gnutzmann, Rita (1992): *Cómo leer a Mario Vargas Llosa*, Gijón: Júcar.
- (1998): "Reivindicación de Pantaleón y sus visitadoras", in: *Insula* 624 (Madrid): 13-17.
- Hernández de López, Ana María (Hrsg.) (1994): *Mario Vargas Llosa: Opera Omnia*, Madrid: Pliegos.
- Köllmann, Sabine (1996): *Literatur und Politik – Mario Vargas Llosa*, Bern/ Berlin/Frankfurt am Main/New York/Wien: Peter Lang.
- Kristal, Efraim (1997): "Captain Pantoja and the Special Service. A transitional Novel", in: *Review of Contemporary Fiction* 17 (Elmwood Park, Illinois): 52-57.
- (1998): *Temptation of the World. The Novel of Mario Vargas Llosa*, Nashville: Vanderbilt University Press.
- Lichtblau, Myron I. (1994): "Las acotaciones como recurso narrativo en *Pantaleón y las visitadoras*", in: Ana María Hernández de López (Hrsg.): *Mario Vargas Llosa: Opera Omnia*, Madrid: Pliegos: 213-220.
- Luchting, Wolfgang (1984): "Un recurso narrativo como estructura. *Pantaleón y las visitadoras* de Mario Vargas Llosa", in: *Acta Literaria* 9 (Concepción): 121-126.
- Manning Lestrade, Patricia (1994): "Pantaleón Pantoja y la Hermandad del Arca", in: Ana María Hernández de López (Hrsg.): *Mario Vargas Llosa: Opera Omnia*, Madrid: Pliegos: 221-229.
- Oviedo, José Miguel (Hrsg.) (1981): *Mario Vargas Llosa*, Madrid: Taurus.

- (1982): *Mario Vargas Llosa: La invención de una realidad*, Barcelona: Barral.
- Rossman, Charles/Alan Warren Friedmann (Hrsg.) (1978): *Mario Vargas Llosa. A Collection of Critical Essays*, Austin/London: University of Texas Press.
- Scheerer, Thomas M. (1991): *Mario Vargas Llosa. Leben und Werk. Eine Einführung*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Sommers, Joseph (1975): "Literatura e ideología. El militarismo en las novelas de Vargas Llosa", in: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 2 (Lima): 87-112.
- Tusa, Bobs M. (1977): "An Interpretation of Mario Vargas Llosa's *Pantaleón y las visitadoras*", in: *Revista de Estudios Hispánicos* 11 (Alabama): 27-53.
- Vargas Llosa, Mario (1965): *La casa verde*, Barcelona: Seix Barral.
- (1973): *Pantaleón y las visitadoras*, Barcelona: Seix Barral.
- (1975): *La orgía perpetua. Flaubert y "Madame Bovary"*, Madrid: Taurus.
- (1977): *La tía Julia y el escribidor*, Barcelona: Seix Barral.
- (1981): *La guerra del fin del mundo*, Barcelona: Seix Barral.
- (1984): *Historia de Mayta*, Barcelona: Seix Barral.
- (1997): *Die Wirklichkeit des Schriftstellers*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Williams, Raymond Leslie (1983): "El arte narrativo de M. Vargas Llosa. Dos principios de organización en *Pantaleón y las visitadoras*", in: Charles Rossman/Alan Warren Friedman (Hrsg.): *Mario Vargas Llosa. Estudios críticos*, Madrid: Alhambra: 107-120.
- (1986): *Mario Vargas Llosa*, New York: Ungar.